

Joan Bover

**A**mb *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004), em passa el mateix que amb algunes altres pel·lícules actuals, moltes influïdes pel moviment Dogma: estic dividit entre un estil que no em convenç gens i uns temes tractats des d'un punt de vist que realment m'interessa.

Daniel Burman, director, coguionista i coproductor de la cinta, és un altre dels que han optat per la càmera a l'espatlla a l'hora de donar-hi un tractament visual distintiu. En aquestes altures, no podem dir que sigui ni original ni trencador, però això no importa. El que em molesta particularment — i reconec que potser no és més que una mania — és allò que jo consider manca de criteri a l'hora d'optar per aquest recurs.

L'any passat es va estrenar *Bloody Sunday* (Paul Greengrass, 2002) sobre el

troteig de l'exèrcit britànic contra tretze irlandesos el gener del 1972. La pel·lícula aconseguia un difícil equilibri entre la intenció documental i la dramatització dels fets. La història anava alternant uns personatges que representaven diferents maneres d'entendre el conflicte. La narració seguia un estricte ordre cronològic i la càmera a l'espatlla tenia una doble funció: d'una banda, accentuava la sensació de realisme fins al punt que hom tenia la sensació d'estar dins una filmació autèntica del dia dels fets. De l'altra, s'aferrava fins a tal punt als personatges que deixava que fossin ells i les seves actuacions les que anassin vehiculant el discurs, de forma que s'assolia una sensació d'objectivitat que probablement no era real, però que deia molt en favor del director. Era, per tant, l'exemple d'una perfecta unió entre l'estil i les necessitats de la història i el tema que es volen transmetre.

No em sembla que aquest sigui el cas d'*El abrazo partido*. De fet, no acab de veure clar quina funció hi té una càmera que mareja encara més que la de Woody Allen a *Maridos y mujeres* (*Husbands and Wives*, 1992). ¿Eren necessaris tants de desenfocaments com hi ha d'entrada a la primera seqüència? ¿Eren necessaris alguns dels múltiples reenquadraments supersònics que se succeeixen durant tot el metratge? ¿Quina funció li queda al zoom ràpid quan, a força de repetir-se una vegada i una altra sobre qualsevol rostre, perd l'efecte emfàtic que podria tenir al principi? D'acord, la pel·lícula "pareix" més viva, més dinàmica, però a mi, en el fons, em provoca uns efectes contraproductius. Així, els desenfocaments i els reenquadraments constants em semblen l'excusa perfecta per no haver de preocupar-se tant de la planificació ni del muntatge i per eludir el perill de la monotonia en una pel·lícula farcida de diàlegs.



Burman afirma que "buscaba inmediatamente con el objeto que estaba contando. [...] todos los hierros que lleva el camión al lugar de rodaje se colocan entre la cámara y el actor. Y yo tenía la necesidad física de estar cerca de los actores, que la cámara estuviera supeditada a los actores y no al revés." <sup>1</sup> D'acord, però, per aquests mateixos motius, hauria pogut optar pel so directe i no ho fa. ¿On queda aquí la immediatesa? No només això: quan vol introduir recursos dramàtics *externs*, com ara la música per subratllar escenes o sentiments, no s'està de fer-ho. ¿Des de quan la música de fons aporta autenticitat? I encara un altre apunt: la veritat és que hi ha molts de zooms i reenquadraments en aquesta pel·lícula que semblen... provocats! M'explicaré: a molts de plans, em va fer l'efecte que s'utilitzaven de manera forçada com a recursos per donar aquesta sensació d'improvisació i de realisme, però que en realitat el càmera no feia altra cosa que *simular* una suposada necessitat real de reenquadrar. En qualsevol cas, el fet d'insistir tant en un mateix mitjà per cridar l'atenció espantava definitivament la sensació d'espontaneïtat per caure en la gratuïtat més lamentable.

¿Què té de bo la pel·lícula? Idò tota la resta! Per exemple, el tractament de la recerca de la identitat (probablement més la personal que no la col·lectiva) a través d'uns diàlegs àgils, directes, incisius, naturals i molt irònics servits per un actor capaç de mostrar el màxim desconcert amb la mirada (Daniel Hendler) i per una actriu absolutament genial (Adriana Aizenberg). La mescladissa d'actors professionals i d'aficionats funciona a la perfecció i aporta, ara sí, l'espontaneïtat que l'estil visual cerca i no troba.

La música és un altre dels encerts: l'ús del tango com a element còmic fuig de l'estereotip arravatadament dramàtic que massa vegades se li atorgat i hi afegeix un toc d'ironia... sonora. Per un altre cantó, els sons d'arrels jueves il·lustren molt bé el conflicte més interior del protagonista. I finalment, la cançó *yiddish* interpretada per la padrina arrodoneix la cinta i complementa, amb la seva lletra, la metàfora del braç perdut desenvolupada en els diàlegs.

Burman també és capaç de bones idees en l'aspecte visual. Un exemple de muntatge molt aconseguit es troba en els moments en què Ariel sembla que no gosa (o no sap com) dir la veritat davant la padrina o davant l'ambaixada

polonesa: s'alternen diferents plans de les seves respostes dubitatives o dels seus silencis, sense ordre cronològic ni continuïtat de cap casta. L'efecte final ens transmet les seves pors, els seus nervis, la seva confusió i fins i tot les seves equivocacions.

I encara, si m'ho permeteu, trob que la pel·lícula té un altre atractiu: un cert regust a Woody Allen, que concretaré en tres aspectes: la ironia dels comentaris d'un personatge principal que verbalitza, molt probablement, algunes opinions del director; la mirada crítica però tendra cap a la comunitat jueva i l'estructura en capítols no estrictament cronològics que recorda *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and her Sisters*, 1986). Per tot plegat, *El abraço partido* es configura, a partir d'un estil visual discutible, com una valenta, tendra i penetrant anàlisi d'uns personatges i el seu entorn, capaç de passar del registre més mordaç del principi al més introspectiu del final amb tota naturalitat i sempre amb una saludabilíssima manca d'ínfules transcendents.

(1) Entrevista amb Daniel Burman. *La Gran Il·lusió*, abril del 2004, pàgina 11.

